

IMAGINACIÓN Y RESPUESTA EMOTIVA EN OBRAS DE FICCIÓN: UNA LECTURA DESDE LA FILOSOFÍA DE DAVID HUME

LEANDRO GUERRERO
Universidad de Buenos Aires

Resumen

El trabajo estudia la teoría humeana de la creencia en vistas a una caracterización preliminar de la noción de ficción dentro de su teoría y a un vínculo con sus tesis estéticas, especialmente con la posibilidad de *apreciar* una obra de arte y de poder tener una *respuesta emotiva* a ella. Para ello, en primer lugar, caracterizamos la noción de creencia y la de ficción en relación a la imaginación. En segundo lugar, discutimos la noción de “sistema poético” y su relevancia a la hora de aportar a la ficción la vivacidad necesaria para constituir una experiencia estética agradable. El propósito principal es ubicar a Hume dentro del debate contemporáneo en torno a la “paradoja de la ficción”, bajo el supuesto de que tal inserción podría implicar algún aporte de relevancia teórica.

Palabras clave: creencia, ficción, vivacidad, sistema poético, respuesta emotiva.

Abstract

This paper studies Hume’s theory of belief in view of a preliminary characterization of the notion of fiction within his theory and of a link with his aesthetic theses, especially with regards to the possibility of appreciating a work of art and being able to have an emotive response to it. In order to do that, firstly, I describe the notions of belief and fiction in connection with the imagination. Secondly, I discuss the notion of “poetical system” and its relevance when it comes to providing fiction with the required vivacity to enable a pleasant aesthetic experience. The main purpose is to locate Hume in the contemporary debate concerning the “paradox of fiction”, under the assumption that such an insertion might involve some contribution of theoretical relevance.

Keywords: belief, fiction, vivacity, poetical system, emotive response.

Recibido: 10/11/2015. *Aceptado:* 16/12/2015.

A lo largo de toda su obra filosófica los intereses de David Hume se muestran múltiples e interconectados. El carácter sistemático general que muestra su pensamiento es una de las peculiaridades que lo hacen tan atractivo e interpelante y uno de los motivos por los cuales mantiene su vigencia hoy en día, ya sea en estudios históricos o críticos. Los estudios estéticos contemporáneos no son la excepción. Allí también, en más de una ocasión, filósofos contemporáneos altamente especializados se muestran interesados en encontrar, retrospectivamente, un punto de apoyo o de contacto con algunos de los desarrollos o tesis filosóficas humeanas. En especial, respecto del papel que juega la imaginación en la apreciación estética,¹ de la naturaleza de esta imaginación² y de su vínculo con un tipo específico de emociones que poseen carga valorativa o evaluativa en estética y que, adicionalmente, podrían poseer carácter motivacional.³

A diferencia de lo que sucede con temas como el entendimiento, las pasiones o la moral, que reciben un tratamiento sistemático en las principales obras de Hume, sus opiniones en torno a cuestiones estéticas no cuentan con una formulación única y sistemática, sino que hay que buscarlas en diversos lugares. Por un lado, pasajes relevantes en el *Tratado de la Naturaleza Humana* o en las *Investigaciones*, por otro, las elaboraciones un tanto más específicas que diversas temáticas afines reciben en sus varios ensayos literarios.

Los elementos dispersos que conforman la estética⁴ de Hume son múltiples. Uno de los principales temas de interés entre intérpretes es el senti-

¹ Por ejemplo, Goldie (2005, p. 64) discute un extenso pasaje del ensayo “Of the Standard of Taste” de Hume y opina que ya allí hay una mención directa por parte de Hume de lo que hoy en día se denomina “resistencia imaginativa”. Nichols (2006, p. 3), coincide con Goldie en resaltar el mismo pasaje al mencionar el tema de la resistencia imaginativa.

² Nichols (2006, p. 2) reconoce a Hume como un importante antecedente respecto de la cuestión del vínculo entre imaginación y modalidad, es decir, en la cuestión de si la imaginación revela o no posibilidades lógicas, aunque aclara que, a diferencia de la tendencia actual (imaginación como actitud proposicional), la noción humeana de imaginación suele interpretarse en términos imaginistas. Sobre las diversas formas de concebir la imaginación, como imaginación sensorial o imaginación cognitiva, cf. McGinn (2009). Para una defensa de la imaginación sensorial en contextos estéticos, cf. McIver Lopes (2003, pp. 207-224).

³ Prinz (2009, p. 683) reconoce a Hume como importante antecedente filosófico para las actuales teorías de las emociones. Robinson (2005, p. 8) también reconoce a Hume, junto con otros filósofos como Aristóteles, Descartes y Spinoza, como un filósofo de especial interés para los teóricos actuales de la emoción.

⁴ Cabe aclarar, como sugiere con agudeza Peter Jones (2009, p. 415), que la *Estética*, entendida principalmente como la reflexión en torno a la naturaleza de las artes y la discusión sobre ellas, adquirió su forma moderna sólo después de la muerte de Hume, a fines del siglo XVIII e inicios del XIX.

mentalismo de Hume y cómo éste se vincula con la posibilidad de realizar juicios estéticos.⁵ Otro tema de gran relevancia entre comentadores actuales es la cuestión de la normatividad, en vínculo estrecho con la teoría humeana de los estándares o normas de evaluación.⁶

Es harto conocido que uno de los temas que más llamó la atención de Hume fue el de la capacidad que tenemos de llevar a cabo inferencias causales que son injustificables desde un punto de vista puramente racional. En estrecha conexión con ello, se encuentra su teoría de la creencia y de cómo ésta se opone a una mera ficción de la imaginación. En ese sentido, un fenómeno adicional que también llamó la atención de Hume dentro de la experiencia estética es la capacidad que tiene el poeta no sólo de vincularnos emocionalmente con ficciones, sino incluso la de lograr extraer placer estético a partir de la narración trágica de hechos o sentimientos negativos que, en situaciones o circunstancias normales de la vida, resultarían desagradables.

Este tema, en sus derivas contemporáneas, ha sido arduamente discutido bajo el nombre de “paradoja de la ficción”, una problemática específica que vincula, dentro de un contexto estético, cuestiones cognitivas sobre la facultad de la imaginación y sobre su conexión con nuestras emociones. En palabras de Shaun Nichols, la paradoja de la ficción puede resumirse en la conjunción de las siguientes tesis:

- a. A menudo sentimos emociones por personajes ficticiales.
- b. Para sentir emociones por algo, hay que creer que eso existe.
- c. No creemos en la existencia de personajes que sabemos que son ficticiales.⁷

Como respuesta a esta paradoja han surgido distintas aproximaciones teóricas. Entre ellas, cabe mencionar los trabajos de Kendall Walton y su teoría del “Make-Believe”. Según su propuesta, el contenido de nuestra imaginación dentro de un contexto de make-believe está prescrito por reglas condicionales que imponen que dado cierto estado de hechos, alguna proposición ha de ser imaginada. Contraria a esta propuesta, podemos encontrar la llamada teoría de la Simulación, especialmente asociada a las

⁵ Cf. Schmidt (2003, pp. 315-337) presenta una interesante exposición del tema, haciendo especial hincapié en esta distinción entre *sentimiento* estético y *juicio* estético.

⁶ Brosow (2014) es un muy buen estudio contemporáneo sobre la cuestión de la normatividad en su varias aristas: epistémico, estético y moral. Para la discusión estética cf. Brosow (2014, pp. 145-160).

⁷ Nichols (2006, p. 4). Cf. también Kieran & McIver Lopes (2003, pp. 1-4), Schroeder & Matheson (2006, pp. 19-40). Todas las traducciones, excepto indicación contraria, son de mi autoría.

discusiones propuestas por Gregory Currie. Según Currie, simular es la operación mental que consiste en “desconectar” el sistema creencia-deseo de sus inputs sensorial y outputs conductuales normales y de las propias creencias del simulador y tomar en consideración la situación de la otra persona (cf. Kieran & McIver Lopes 2003, pp. 4-5). Hay varios puntos que oponen a estas teorías, pero quizás un punto clave esté en el lugar que ocupan en cada uno de ellos los mecanismos formadores de creencias. Según la teoría de la simulación, las imaginaciones son el producto de los mecanismos normales de formación de creencia (y por ende, mecanismos normales de inferencia causal), sólo que han sido “desconectados” de sus consecuencias conductuales, es decir se ha “desconectado” el vínculo entre creencia y deseo o voluntad. En cambio, para la teoría del make-believe las imaginaciones son generadas por reglas de inferencia propias del contexto ficcional que no necesitan coincidir con aquellas reglas o mecanismos formadores de creencia.

Como ya se advierte, la discusión contemporánea sigue, en términos muy generales, manejándose con una serie de conceptos afines a la filosofía humeana (imaginación, creencia, ficción, emoción). Por lo cual se torna interesante investigar en qué medida puede ofrecerse algún aporte de utilidad a estos debates desde una perspectiva humeana. El objetivo principal de este trabajo, por ende, será reconstruir la teoría humeana de la creencia en vistas a ofrecer una caracterización preliminar de la noción de ficción dentro de su teoría y estudiar la manera en que la noción de ficción se vincula con sus tesis estéticas, especialmente con la posibilidad de *apreciar* una obra de arte y de poder tener una *respuesta emotiva* para con ella o alguno de sus personajes.

Imaginación, vivacidad y creencia: el sistema de la realidad

En el contexto de la filosofía humeana, todo contenido mental recibe el nombre de percepción. Cualquier contenido mental entra dentro de la categoría general de percepción. Hay, sin embargo, dos tipos bien diferentes de percepciones: las impresiones y las ideas. La distinción se presenta como una distinción entre sentir y “pensar” (recordar, anticipar un pensamiento o “meramente pensar”). Asimismo, esta distinción entre sentir y “pensar” se presenta como una distinción entre la vivencia de realidad característica del presente y la vivencia de la inactualidad característica del pensamiento. Frente a la impresión de los sentidos, que es actual, la memoria del pasado o la anticipación de algún evento futuro se muestran como vivencias de lo

inactual (o no-actual). Toda la distinción entre impresiones e ideas (o entre lo actual y lo inactual) no está construida en términos de los contenidos mentales, sino de las variaciones en la “modalidad vivencial del contenido mental” (cf. Mendoza Hurtado 2010, p. 152), es decir en el grado de “fuerza o vivacidad”. En otras palabras, lo que diferencia a una impresión de su idea correspondiente no es el contenido, sino la intensidad o el modo vivaz en que se percibe la impresión frente al modo débil y lánguido en que se percibe dicha idea (T1.1.1.1 SB 1-2).⁸

El “primer principio” que Hume establece en relación a estas percepciones (T 1.1.1.12) es precisamente el denominado principio empirista de la copia. Según éste, todas las ideas simples son copia de impresiones simples correspondientes y son en todo sentido semejantes a ellas, excepto en cuanto a su fuerza o vivacidad, es decir, excepto en cuanto al modo en que cada contenido se vivencia (podríamos decir, fenomenológicamente). Esto no quita la posibilidad de que, en determinadas circunstancias, las ideas se aproximen en vivacidad a las impresiones (como en el sueño, en la fiebre o en la locura, cf. T1.1.1.2).

Así estipulado este principio de la copia, vemos que lo que Hume entiende por “pensamiento” queda indefectiblemente unido a la noción de imaginación. Todo concebir (o pensar, o representar) es un imaginar, en el sentido técnico de que todo contenido del pensamiento, en última instancia, es de origen sensible y, por ende, posee siempre un carácter imaginista.

Así entendida, la imaginación es una facultad, es decir un poder de efectuar determinadas acciones sobre el contenido mental. Una de esas acciones es la de reflexionar, es decir, intervenir conscientemente sobre sus ideas, evaluarlas, corregirlas. También tiene la capacidad de crear ideas complejas, es decir, voluntariamente puede mezclar, componer, transponer diferentes ideas simples para formar nuevas ideas complejas. Lo que no puede, sin embargo, la imaginación es crear contenido totalmente nuevo, *ex nihilo*. El contenido del pensamiento o imaginación es sensible e imaginista, es decir, todo contenido es concreto, al estilo de una imagen y derivado de los sentidos o impresiones (internas o externas).

Por otro lado, existe otro límite de la imaginación. Lo que permite a un perceptor distinguir entre realidad y pensamiento, ya dijimos, no es nada

⁸ Para referirme y citar pasajes del *Tratado de la Naturaleza Humana*, lo haré de la manera tradicional: con la letra T, seguida de los números de Libro, Parte, sección y párrafo. Además incluiré la paginación de la edición ya canónica de Selby-Bigge, referida como SB. De tal suerte que “T1.1.1.1 SB 1”, por ejemplo, refiere a: *Tratado*, Libro 1, Parte 1, sección 1, párrafo 1; página 1 de la edición Selby-Bigge.

respecto del contenido, sino de la “modalidad vivencial”. Pero como la imaginación siempre queda del lado del pensar, no es suficiente apelar únicamente a la imaginación para explicar la vivacidad de determinados contenidos. En otras palabras, podemos apelar a la imaginación para explicar el surgimiento de determinados contenidos pero para distinguir entre creencias, ficciones o ilusiones, no alcanza sólo con ella, pues se requiere explicar la vivacidad (o falta de vivacidad) de esas concepciones.

Sumado a esta distinción empirista entre impresiones e ideas, hay que añadir la caracterización naturalista que Hume imprime a la imaginación en su discusión de los principios de asociación. Los pensamientos están regidos por regularidades asociativas naturales. Una observación de estas regularidades nos permiten distinguir tres principios generales de asociación: semejanza, contigüidad espacial o temporal y causalidad. Estos principios son involuntarios, no-reflexivos e impersonales, es decir, funcionan desde siempre, antes de que la imaginación pudiera reflexionar sobre ellos y su funcionamiento. Esta caracterización marca una diferencia rotunda con determinadas concepciones racionalistas, como la cartesiana, ya que, por implicancia, parece que el sujeto humeano no posee un dominio total sobre sus ideas (por ejemplo, determinadas asociaciones “suceden” en la mente, quiera o no el sujeto). Por el contrario, es a partir de estas regularidades fácticas en las operaciones impersonales y no-reflexivas de la mente que puede explicarse la génesis del sujeto mental (personal y reflexivo).

Hume entiende que hay dos tipos de objetos propios de la razón o investigación humanas: las relaciones de ideas (propias de la geometría, aritmética o álgebra) y las cuestiones de hecho, que hacen referencia a existencias fácticas en el mundo. Las primeras se conocen por la mera operación del pensamiento, intuitiva o demostrativamente, y tiene como límite lógico el principio de no contradicción. Las segundas, en cambio, se conocen por la experiencia y no se muestra susceptibles al principio de no contradicción en el sentido específico en que el contrario de cualquier cuestión de hecho puede pensarse o concebirse sin contradicción alguna: aunque sabemos que es falso decir, por ejemplo, que César o Alejandro Magno no existieron, sin embargo no es menos contradictorio imaginarlo que imaginar la proposición contraria. Mientras que en las relaciones de ideas (es decir en matemática) lo falso es contradictorio (como por ejemplo, decir que $2+2=5$, pues resultaría inconcebible), con respecto a las cuestiones de hecho no es así. Por lo tanto, no es contradictorio pensar que, si suelto un objeto de mi mano pueda flotar en el aire en lugar de caer al suelo como siempre sucede. Ahora bien, si no es contradictorio esperar cualquier resultado, qué es lo que me convence de que el objeto que suelto caerá al piso en lugar de flotar. Para

Hume la única relación que nos permite inferir cuestiones de hecho y lograr esa convicción respecto de eventos no-actuales, es la relación de causalidad. Pero, si cualquier cuestión de hecho es posible sin contradicción, ¿por qué, entonces, estamos convencidos de que sólo determinado efecto es real mientras que los demás son meras ilusiones o ficciones? En otras palabras, ¿qué fundamenta la evidencia de nuestras inferencias causales?

Con la tesis empirista (del principio de la copia) y la tesis naturalista (de la determinación no-reflexiva de la imaginación por principios de asociación naturales) Hume se embarca en su análisis de la relación causal, que es la única que puede convencernos (es decir generar en nosotros la *creencia*) de la existencia pasada o futura de cuestiones de hecho que actualmente no son objeto de los sentidos.

La conclusión de Hume respecto del principio de causalidad es que, *a priori*, cualquier cosa puede ser causa de cualquier cosa, es decir, la inspección total de un objeto aislado no nos permite inferir ningún efecto suyo como tampoco ninguna posible causa de su existencia, pues no es contradictorio imaginar cualquier opción (incluso la de que haya tenido un comienzo en la existencia sin causa alguna). Como la idea de conexión necesaria entre una causa y su efecto se resume en el hábito mental asociativo entre dos eventos semejantes producto de la repetición de la conjunción constante de ambos en la experiencia, es únicamente ésta quien nos informa cuáles son las causas y los efectos habituales de los objetos. Es, pues, solamente *a posteriori* que podemos saber algo sobre las causas y los efectos de los objetos; y siempre sobre objetos de la experiencia.⁹

Pero la causalidad no sólo implica la transición fácil de la imaginación entre dos objetos o la determinación de pensar en uno siempre que se imagina el otro, sino que, además, en algunos casos se produce otro fenómeno: el de la *creencia*. Cuando alguien nos dice que quedó atrapado en medio de una tormenta sin refugio, no sólo nuestra imaginación es llevada a *imaginar* que esta persona se empapó, sino que nos vemos llevados a *creer* que así fue, es decir, la transición está acompañada por un sentimiento de convicción respecto de la realidad de ese evento. Hume explica el fenómeno de la creencia haciendo uso de la noción de *transmisión de la vivacidad*. Cuando dos objetos o eventos están asociados en la imaginación, la aparición de uno lleva al pensamiento a la concepción del otro, pero la aparición *vivaz*

⁹ Fácilmente pueden imaginarse las diversas implicancias negativas respecto de cierta tradición dogmática y racionalista. La crítica humeana a la metafísica y la religión es un tema muy importante que ha sido trabajado por numerosos intérpretes. No considero esta cuestión aquí. Cf. Mendoza Hurtado, 2010.

de uno, lleva al pensamiento a la concepción *vivaz* del otro. Es decir, ante una impresión (vivaz por naturaleza) de los sentidos o la memoria, la imaginación no sólo es llevada a considerar el acompañante habitual de ese objeto (su causa o su efecto) sino que parte de esa vivacidad de la impresión original es transmitida en el impulso de la imaginación, al punto que se vivifica esa idea.

Ahora bien, como lo que distingue la realidad de lo actual en oposición al mero pensar en objetos inactuales es precisamente la vivacidad, de aquí se sigue que esa idea insuflada de vivacidad, aunque represente un contenido inactual, de todas maneras será “sentida” de otra manera, casi como un objeto actual, al punto de que será considerado como tal por el perceptor, que no podrá evitar (por los mecanismos naturales de asociación de su imaginación) estar *convencido* de la *realidad* de esa idea (aunque de hecho no represente un contenido actual).

En T1.3.9.3 SB 108, Hume explora este hilo de su argumentación y llega a una formulación muy sugerente de este sistema. Allí distingue, por un lado, entre los sentidos y la memoria y, por otro, entre los juicios causales (de la imaginación). En primer lugar, con las impresiones presentes a los sentidos y las impresiones o ideas de la memoria (que poseen naturalmente una vivacidad que se asemeja a las impresiones inmediatas de los sentidos, de tal manera que fácilmente se distinguen de las meras ficciones de la imaginación) formamos una “especie de sistema”, dentro del cual no tenemos ningún problema en llamar *realidad* a cada uno de sus elementos. La vivacidad propia de la “modalidad vivencial” de los sentidos y de la memoria trae consigo de manera inmediata la *creencia* en su realidad.

Ahora bien, en segundo lugar, junto a este sistema de percepciones hay otro sistema anexado, producto del hábito de la *relación causal*. La mente se siente determinada necesariamente a considerar estos elementos. Y la relación o hábito por el cual está determinada se ha mostrado mayormente invariable, regular, uniforme. La mente, pues, forma un *nuevo sistema*, que también dignifica con el título de *realidad*. Este otro sistema, adosado al de los sentidos y la memoria, es el sistema del *juicio*, es decir, de la imaginación en tanto determinada a realizar inferencias causales por sus mecanismos de asociación.

Es este último principio el que puebla el mundo y nos lleva a conocer existencias que, por estar alejadas en tiempo o lugar, yacen fuera del alcance de los sentidos y la memoria. Por medio de él pinto el universo en mi imaginación y fijo mi atención en cualquier parte que me plazca. Formo una idea de *Roma*, que no he visto ni recuerdo, pero que está conectada con impresiones tales que sí recuerdo haber recibido de conversaciones y libros de viajeros e historiadores. [...] Todo esto y todo lo demás

que creo, no es nada más que ideas, si bien por su fuerza y orden establecido, surgido de la costumbre y de la relación de causa y efecto, se distinguen ellas mismas de las otras ideas, que son meramente el producto de la imaginación. (T1.3.9.4 SB 108)

Dentro de la imaginación, pues, se lleva a cabo una división. Por un lado, tenemos a la imaginación en tanto determinada por principios naturales de asociación a inferir ideas a partir de conjunciones constantes dadas a la experiencia y, por ende, determinada a *creer* naturalmente en ellas (gracias a la transmisión de la vivacidad). Esta dinámica de transmisión de la vivacidad conecta nuestras creencias de manera más directa con nuestras pasiones y emociones (impresiones de reflexión) y, a través de estas últimas, con la voluntad y la acción. Esta aclaración no es menor, pues refiere al hecho de que los motivos que mueven a la acción al hombre en situaciones concretas son siempre pasiones o emociones,¹⁰ es decir percepciones vivaces que están siempre en conexión con alguna creencia (sobre la existencia de determinado objeto, o sobre medios y fines, por ejemplo).¹¹

Por el otro lado, tenemos a la imaginación que tiene la libertad, reflexiva, de manipular sus propios contenidos mentales para formar cualquier idea (los únicos límites que tiene aquí la imaginación son: a. la contradicción lógica: no puede imaginarse algo contradictorio y b. los contenidos, que son siempre sensible, y les son dados por los sentidos y la memoria).

La primera forma de imaginación, que opera por los principios constantes de la naturaleza humana, podríamos llamarla *entendimiento*, pues es la facultad de nuestros *juicios* (causales) sobre los cuales se basan nuestros conocimientos sobre cuestiones de hecho allende los sentidos. La segunda forma de imaginación, en cambio, es la *fantasía* o la capacidad imaginativa de crear ideas que, sin embargo, al carecer de una conexión directa con la vivacidad de una impresión inmediata (de los sentidos o la memoria) no

¹⁰ En el vocabulario específico de Hume, el término más frecuente y genérico para las impresiones de reflexión (o impresiones secundarias) es el de 'pasión'. En este trabajo utilizaremos indistintamente 'pasión' o 'emoción' como sinónimos, dado que éste último es el término más común en debates actuales.

¹¹ Se suele considerar que la posición humeana sobre el tema puede leerse como una formulación del modelo creencia-deseo ("belief-desire model") respecto de la agencia y algo así como "la" posición que, por "default", suele ser motivo de disputa filosófica (cf. Brosow 2014, pp. 243-245). Este modelo resulta particularmente relevante en el contexto de este trabajo a la hora de evaluar la teoría de la simulación, que pretende sostener la posibilidad de "desconectar" el sistema creencia-deseo para dar rienda al involucramiento emotivo de una manera tal que no derive en (motivos para) acciones concretas (cf. especialmente Goldie 2003, pp. 56-57, donde queda patentemente explicado el intento teórico de los partidarios de la simulación y las dificultades que vienen aparejadas con él).

obtienen nuestra creencia, sino que son ideas débiles y lánguidas. La imaginación así entendida, como fantasía, es la sede de las *ficciones*. De manera preliminar, por ende, y a los efectos de este trabajo, podemos caracterizar una *ficción* como una idea de la imaginación (o fantasía) que, por falta de vivacidad, no generan esa fuerza de adhesión que sí le presta el sujeto a sus ideas vivaces o creencias (y por tanto no son concebidas como, o tenidas por, reales).¹²

Imaginación, ficción y vivacidad: el sistema poético

Hasta aquí tenemos, por un lado, la “imaginación-entendimiento”, la facultad de nuestros *juicios*, que conforma junto a los sentidos y la memoria el complejo sistema de percepciones vivaces que llamamos *realidad*. “El efecto, pues, de la creencia es elevar una simple idea a una igualdad con nuestras impresiones y depositar en ella una influencia similar en nuestras pasiones” (T1.3.10.3 SB 119). Por el otro, la “imaginación-fantasía”, la facultad de nuestras ficciones, que conforma un sistema de ideas débiles y lánguidas que no pasan de meras ilusiones. “Es cierto que no podemos obtener placer de ningún discurso en donde nuestro juicio no otorgue asentimiento alguno a aquellas imágenes que se presentan a nuestra fantasía” (T1.3.10.5 SB 120). ¿Pero qué sucede con los poetas y las ficciones poéticas?

Los poetas, aunque sean mentirosos de profesión, se esfuerzan por dar un aire de verdad a sus ficciones; y cuando esto se ve completamente descuidado, sus representaciones (*performances*), por más ingeniosas que sean, nunca podrán proporcionar gran placer. En suma, podemos observar que incluso cuando las ideas no tienen ningún modo de influir en la voluntad y las pasiones, la verdad y la realidad son aún requisito para hacerlas entretenidas a la imaginación. (T1.3.10.5 SB 121)

Cuando Hume se refiere a “verdad” en este contexto (en el cual se asemeja a “realidad”) está refiriéndose, al parecer, a esa vivacidad tan particular de aquellas ideas que conectan causalmente con la realidad de los

¹² Las aclaraciones de que se trata de una aproximación “preliminar” y “a estrictos efectos de los objetivos de este trabajo” no son menores, pues si bien esta caracterización de ficción es adecuada y se ajusta al texto que hemos estado glosando, la noción de ficción dentro del sistema filosófico de Hume (dentro del *Tratado* en especial pero también en sus obras posteriores) se torna enormemente compleja y de gran importancia teórica. Baste recordar que algunas de nuestras “creencias naturales” más fuertes, como la creencia en la existencia continua y distinta del mundo externo es descrita por Hume también como una *ficción*. Sin duda se trata de una ficción de otro tipo y con otros matices, de los cuales no nos ocuparemos en este trabajo.

sentidos y la memoria: “la verdad, por más necesaria que pueda parecer en toda obra de genio, no tiene otro efecto que procurar una recepción fácil de las ideas, haciendo que la mente asienta a ella con satisfacción o, al menos, sin reticencias” (T1.3.10.6 SB 121).

Lo que Hume parece estar sosteniendo es que, si bien toda obra de arte es una ficción, precisamente no cualquier ficción es, sólo por eso, un obra de arte (“a work of genius”). En principio, parece que una novela que narre un conjunto de ilusiones y ficciones que no logren vincular (estéticamente) al lector, es una *mala* novela. Esta vinculación estética viene de la mano de la vivacidad: poder insuflar en aquellas ficciones cierta vivacidad que permita elevarlas si bien no al nivel de creencias, si al menos a un nivel suficiente como para que nos comuniquen determinadas emociones. Lo que le da más espesor y “convicción” a una obra de arte, es decir, a una ficción poética, por sobre cualquier ficción aleatoria de la fantasía es esa capacidad de insuflar vivacidad en el espectador/lector, esa capacidad de variar las modalidades vivenciales, de despertar emociones, de fijar la atención de la imaginación (“como si” no fuera una mera ficción).

Para ello, pues, Hume sugiere que en paralelo a lo que denominamos “sistema de la realidad”, los poetas apelan a algo así como un “sistema poético”, un conjunto de referencias, relaciones e ideas que pertenecen a un mismo universo y con cuyos elementos, por hábito, por tradición y por educación, muchos de sus lectores están familiarizados.

Los poetas han formado lo que ellos llaman un sistema poético de cosas (*a poetical system of things*), el cual, si bien ni ellos ni sus lectores creen en él, se estima comúnmente fundamento suficiente para una ficción. (Íbidem)

Este sistema poético tiene dos instrumentos principales para reponer “artificialmente”, por así decir, la vivacidad de la cual carecen por naturaleza sus ficciones. El primero es el hábito de repetición: hemos escuchado tanto los nombres de “Venus”, “Júpiter”, “Marte” y, para añadir otros ejemplos no humeanos, “Sherlock Holmes”, “Oliver Twist” o “Anna Karenina” que la imaginación rápidamente y sin mayores obstáculos puede formarse una idea de ellos y recibir con mayor facilidad lo que se narra sobre estos personajes.

El segundo es la asociación por semejanza. La importancia del principio de asociación por semejanza ya había sido defendido por Hume con anterioridad: “La semejanza, pues, tiene la misma influencia o una [influencia] paralela con respecto a la experiencia; y el único efecto inmediato de la experiencia es asociar nuestras ideas unas con otras (...)” (T1.3.9.10 SB 112). “Dado que la semejanza, cuando está unida con la causalidad, fortalece

nuestros razonamientos; así también la falta de ella es en gran medida capaz de destruirlos casi por completo (...)” (T1.3.9.13 SB 113). Sin embargo, en este caso, se trata de la posibilidad de que la elocuencia narrativa o poder expresivo del poeta permita facilitar la recepción de determinadas ficciones por parte de la imaginación y la vivificación de esas mismas ficciones (comunicadas unas con las otras y trasmitiéndose esa vivacidad una a otra) para la producción de un goce estético.

Los autores trágicos toman siempre prestadas sus fábulas o, al menos, los nombres de sus principales personajes, de algún conocido pasaje de la historia; y no lo hacen para engañar a los espectadores, ya que confiesan francamente que no han seguido la verdad punto por punto en todos los incidentes de la acción, sino que lo hacen a fin de procurar una recepción más fácil en la imaginación de los extraordinarios sucesos que presentan (...). Los variados incidentes de la pieza adquieren un tipo de relación por el hecho de estar unidos en un poema o representación; y si cualquiera de estos incidentes es un objeto de creencia, éste confiere una fuerza y vivacidad en los demás incidentes con él relacionados. (T1.3.9.6-7 SB 121-122)

Nótese que si bien los poetas son “mentirosos de profesión”, no tienen por objetivo “engañar a los espectadores”, hay entre ellos una suerte de pacto implícito: los lectores/espectadores saben bien que lo que está por narrarse/actuarse es una ficción y el poeta no trata de pasar su ficción por verdad, aunque sí de dotarla de una consistencia y entramado argumentativo que la hagan verse “verdadera” a los ojos del espectador que se presta a ese juego ficticio. Para ello dejan algunas piezas dentro del entramado total que están especialmente diseñadas para apelar a la memoria o a los sentidos, de manera tal de insuflar vivacidad a la representación: nombres, eventos históricos, contextos políticos que, aunque ficticios, permiten reavivar *por semejanza* las representaciones del lector/espectador y obtener un placer (una vívida sensación agradable) de esa experiencia.

De la misma manera que en contextos epistémicos el juicio y la creencia se asisten mutuamente en influir en las pasiones (y viceversa), en el tipo de contextos estéticos que Hume está discutiendo en estos pasajes el juicio y la fantasía se asisten mutuamente en influir a las pasiones (y viceversa, favoreciendo la retroalimentación). Y en este caso, es claro que Hume se refiere al poder que tiene la prosa del autor de “pintar” a vivo color la situación, los caracteres y personalidades de los personajes: “Es difícil para nosotros retener nuestro asentimiento de aquello que nos es pintado en todos los colores de la elocuencia; y la vivacidad producida por la fantasía es en muchos casos mayor que aquella que proviene de la costumbre y la experiencia. Somos arrebatados por la viva imaginación de nuestro autor o interlocutor e incluso él mismo es a menudo víctima de su propio genio y fogosidad” (T1.3.10.8 SB 123).

Este último pasaje que citamos nos advierte de los peligros del entusiasmo poético. Es cierto que la vivacidad con la cual el poeta generalmente reviste a sus producciones nunca alcanza los niveles de una creencia o, en otras palabras, por lo general no es algo que tendamos a confundir con la realidad. Gran parte del placer estético deriva de esta característica, ya que al avivar las ideas, fija la atención de la imaginación, pero al no ser lo suficientemente vivaz como para influir en las pasiones de manera tal de dar comienzo a una acción, permite a la imaginación fijar esa atención en la sensación de sus emociones vivaces, que en tanto tales suelen ser en sí mismas agradables (T1.3.10.7) dejándola en un instante casi contemplativo. Por más alto que sea el grado al que ascienda la vivacidad, es evidente para Hume que la poesía no genera el mismo *sentimiento* (*feeling*) que la razón, o en otras palabras, que la ficción poética (por más avivada que esté) no se *siente* igual que una creencia. La ficción poética es un *fantasma* (*phantom*) de la creencia y persuasiones de la vida común. En última instancia, la diferencia es casi fenomenológica, fundada en la regularidad propia de la naturaleza humana, pero no es una distinción cualitativa, sino cuantitativa, gradual, referida a los grados de fuerza y vivacidad, a la “modalidad vivencial” de nuestras ideas. Se trata de las mismas pasiones y emociones, pero se *sienten* de una manera diferente.

Sin embargo, sabemos que la filosofía de Hume rechaza cualquier pretensión de descubrir principios últimos, categóricos, metafísicamente establecidos. Por ende, mientras la diferencia entre una ficción poética y una creencia sea gradual y asentada en la uniformidad de la naturaleza humana, cabe siempre la posibilidad de concebir una situación en la cual se confundan. En este caso, Hume sugiere que la poesía tiene mucho de común con la locura, en el sentido en que la vivacidad de las ideas no deriva de ninguna situación objetiva, sino del temperamento y disposición presentes de la persona. Uno no puede dejar de pensar en Don Quijote, un sujeto que fue obnubilado por la elocuencia, confundido por la vivacidad de las ideas que le eran comunicadas por sus libros de caballería y finalmente, perdió la razón:

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaba las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio, y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera, que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamiento como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal manera en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Capítulo I)

Lamentablemente en este punto la discusión de Hume llega a su cierre, bajo la promesa de que más adelante se discutirá el tema, no ya en el

contexto de su discusión sobre la causalidad, cosa que no sucede en el *Tra-tado*. Sin embargo, sí aclara que se trata de una diferencia que puede entenderse en términos de *reglas generales*. De la misma manera que podemos utilizar *reglas generales* sobre la percepción para corregir la forma en que determinados objetos aparecen a los sentidos, por ejemplo, cuando reconocemos que, aunque un objeto parezca pequeño a la distancia, ese no es su tamaño real, de igual modo podemos saber *por regla general* que el vigor de la concepción proveniente de la poesía y la elocuencia es meramente accidental y que no proviene de nada real.

En otras palabras, Hume concede que ya de antemano nos dirigimos a una obra de ficción con pleno conocimiento de que se trata de una obra de ficción. Sin embargo, lo que hacemos es “prestarnos” a ella, o “entregarnos” a ella, con el objetivo explícito de que genere en nosotros esa vivificación de la imaginación que es un componente clave de la experiencia estética: “This observation [que se trata de una obra de ficción –L.G.] makes us *only lend ourselves*, so to speak, to the fiction” (T1.3.10.11 SB 631-632); pero hace también que las ideas se sientan de diferente manera a como se siente la persuasión externa que generan en nosotros las ideas de los sentidos y la memoria.

Breve excursus: la dimensión estética como sistema poético

La experiencia y el hábito son dos principios fundamentales que producen efectos en la mente. La conjunción constante y los mecanismos de asociación se acoplan el uno al otro de forma tal que producen una uniformidad en las acciones de la imaginación. Esa actividad uniforme, regular, es el entendimiento. La sistematización de las percepciones de la mente en dirección a juicios causales *objetivos* es lo que conforma la razón o entendimiento. En tanto tal, sin embargo, el entendimiento descansa sobre la vivacidad de las percepciones y sobre el hábito de transición que determina a la imaginación a llevar a cabo inferencias causales.

Frente a este sistema del entendimiento, dentro de la imaginación misma, se distingue otra serie de conexiones entre percepciones que son más irregulares, caótica y que no se ajustan a un estándar objetivo, es decir, que no puede decirse que estén basadas en las conjunciones constantes dadas a la experiencia. A esto denominamos anteriormente *fantasía*.

En *Empirismo y subjetividad*, Gilles Deleuze afirma: “Las creencias ilegítimas, las repeticiones que no proceden de la experiencia, las probabilidades no-filosóficas, tienen dos fuentes: el lenguaje y la fantasía. *Son*

causalidades ficticias” (Deleuze 1977, p. 71). Por eso mismo se entiende que parte del objetivo del sistema epistémico que constituye el entendimiento sea *corregir* los errores y llevar a cabo una rigurosa crítica del lenguaje, teniendo en cuenta los enormes abusos por parte de filósofos dogmáticos, que hacen uso de un lenguaje abstruso que carece de significado, es decir, que no está respaldado por ninguna idea que pueda rastrearse a su correspondiente impresión. El objetivo del filósofo es “mantener la creencia dentro de los límites del entendimiento, asegurar la conformidad del hábito con la experiencia” (Deleuze 1977, p. 73).

Pero por lo que hemos visto en la sección anterior de este trabajo, en el seno de la fantasía *también* se conforma un sistema, poético esta vez. Para lograrlo, sin embargo, es necesario que el artista (en relación dinámica con el observador/espectador/lector) dote a esa positividad desbordante que es la fantasía de cierta *regularidad*, es decir, de cierta normatividad. El sistema poético se basa en el hábito, en la semejanza y en *reglas generales*. Con ellas se confiere una uniformidad y una regularidad a este universo que *asemejan* o *copian* la regularidad del sistema objetivo del entendimiento, es decir, del mundo, pero bajo la confesión explícita de que se trata de una construcción ficcional. Casi como un universo paralelo o ficcional, que se guía por sus propias leyes e instituciones.

Esta regularidad no sólo le da una consistencia y una conexión causal firme entre sí a cada componente ficcional de este universo, sino que tiene el objetivo de conectar en algunos puntos clave con el mundo objetivo, de manera tal de poder extraer de él, por semejanza o contigüidad, la vivacidad suficiente no sólo para llamar la atención del espectador/lector y que la ficción sea entretenida, sino para poder lograr el tipo de vínculo o respuesta emotiva que es el corazón de la obra de arte, el placer que constituye la esencia de la experiencia estética.

Tenemos pues, dos sistemas causales diferentes y cerrados: dos universos. Uno, objetivo; el otro, ficcional. Uno, objeto del entendimiento; el otro, objeto de la fantasía. Uno proyecta un objetivo epistémico (determinar la verdad o legitimidad de las creencias, corregir errores y eliminar quimeras), que luego determina nuestra acción y nuestra conducta en el mundo. El otro proyecta un objetivo estético, que tiende a desconectarse de nuestras acciones o conductas en el mundo, es decir, que tiende a un objetivo más contemplativo, en donde la imaginación se detiene en el goce de la vivacidad de sus contenidos sin una relación directa con la voluntad. Para que este sistema pueda lograr esa vivacidad que constituye el goce estético, requiere conectar en algún punto con la vivacidad del mundo objetivo.

Puede hacerlo apelando al hábito, a la semejanza (por ejemplo, con hechos o personajes históricos) y con la capacidad expresiva de la narración, es decir, con la elocuencia.

En base a lo que hemos dicho en los últimos párrafos puede obtenerse una comprensión cabal de la idea, central en la estética de Hume, de que el arte produce emociones *agradables*, es decir, *positivas*, incluso en la representación de sensaciones o pasiones que “normalmente”, es decir, en la “vida común”, resultarían desagradables y, en sentido estricto, *negativas*. Pasiones y emociones que en la vida común son desagradables suelen ser igualmente motivo de acciones desagradables, nocivas o perjudiciales, sea para el propio agente o para las personas que lo rodean. Pero en la dimensión estética, estas emociones “normalmente desagradables” no funcionan como motivo de ninguna acción nociva o perjudicial, sino que sólo avivan la atención de una imaginación enardecida que queda fija en la contemplación de esas emociones vivaces, que en tanto tales son en sí mismas placenteras.

Conclusiones

Al inicio de este trabajo se estableció como propósito general investigar de qué manera podría ubicarse a Hume dentro del debate contemporáneo, bajo el supuesto de que tal inserción podría implicar algún aporte de relevancia teórica. Para concluir recapitularemos algunas de las conclusiones principales que han surgido de este trabajo de reconstrucción interpretativa y crítica de la filosofía de Hume.

Comenzando con la naturaleza de la imaginación, vimos que lo más adecuado dentro del sistema humeano parece ser caracterizarla en términos imaginistas, postura que coincide con lo que actualmente se denomina imaginación sensorial (cf. McGinn 2009, p. 596). Aunque en relación con la adecuada inserción emocional y apreciación de obras de arte esta posición imaginista/sensorial aproxima a Hume a ciertos teóricos contemporáneos (cf., por ejemplo, McIver Lopes 2003, pp. 207-224), quizás sea éste el rasgo que más distancie a Hume de las discusiones actuales en torno a la imaginación, cada vez más tendientes a pensar la imaginación como una facultad cognitiva/proposicional (y no meramente o únicamente sensorial/imaginista).

La filosofía humeana concibe toda forma de arte como una representación ficcional y, en tanto tal, mimética. En este sentido amplio, la postura de Hume parece compatibilizar con la de autores contemporáneos como

Kendall Walton. Sin embargo, a mitad de camino entre la postura de Walton y la teoría de la Simulación de Currie, la reconstrucción del aparato teórico de la “filosofía de la mente” de Hume parece sugerir que, aunque las ficciones sean composiciones reflexivas y voluntarias de la imaginación, cuando el artista busca vivificar esas ficciones para “reavivar” la concepción y lograr sus objetivos estéticos lo hace buscando replicar los canales habituales (naturales) por los cuales la transmisión de la vivacidad aviva nuestras ideas en los mecanismos formadores de creencia, i.e. reponiendo y apelando narrativamente a los principios de asociación por causalidad, semejanza y contigüidad.

Empero, es preciso destacar que no hay algo así como una “desconexión” del sistema creencia-deseo: para Hume el sistema creencia-deseo es un mecanismo natural que difícilmente puede ser desconectado, por lo tanto, lo que sucede es que la vivacidad de la concepción ficcional es del mismo tipo que la de la creencia, sólo que de menor grado o intensidad. Esta diferencia gradual permitiría, al menos teóricamente, que un raptó de “entusiasmo poético”, como en la locura de Don Quijote, ponga en funcionamiento el sistema creencia-deseo, que degeneraría en una confusión total de ficción y realidad. Consecuentemente, no es necesario, para Hume, simular nada en sentido estricto, sino que lo importante es la capacidad narrativa del poeta para “hacer-crear” determinados contextos ficcional. Por ende, Hume estaría más cerca de la posición de Walton, añadiendo como ingrediente el carácter narrativo, con la diferencia clave de que las prescripciones y reglas de inferencia del contexto ficcional *sí* coinciden con las de contextos no-ficcionales, pues se trata del mismo paquete de principios asociativos de la naturaleza humana aplicado de diferente *modo* (con *modalidades vivenciales* cuantitativamente diferentes). De esta forma, las herramientas conceptuales y teóricas que podemos obtener de la filosofía de Hume nos permiten ofrecer una posible respuesta a la “paradoja de la ficción”.¹³

Bibliografía

Brosow, F. (2014), *David Humes intersubjektivistisch-naturalistisches Verständnis von Normativität*, Münster: mentis Verlag.

¹³ No sólo responde la paradoja sino que lo hace ofreciendo un marco teórico que simultáneamente da cuenta de nuestro vínculo cognitivo y emocional con elementos no-actuales *en general*, es decir, no sólo con ficciones sino, también, con recuerdos (memoria) o expectativas e inferencias causales (imaginación). Este tipo de explicaciones *generales* de fenómenos no-actuales de la *vida real* era un requisito importante establecido por Goldie (2003, p. 57).

- Deleuze, G. (1977), *Empirismo y subjetividad*, trad. H. Acevedo, Barcelona: Gedisa.
- Goldie, P., “Narrative, emotion and perspective”, en: Kieran, M & McIver Lopes, D. (ed.) (2005), *Imagination, philosophy and the arts*, New York: Routledge, pp. 55-69.
- Hume, D. (2000), *A Treatise of Human Nature*, eds. D.F. Norton & M.J. Norton, Oxford: OUP. [Publicado originalmente en 1739/40].
- Kieran, M. & McIver Lopes, D., “Introduction”, en: Kieran, M & McIver Lopes, D. (ed.) (2005), *Imagination, philosophy and the arts*, New York: Routledge, pp. 1-12.
- Mendoza Hurtado, M., “Imaginación y crítica empirista de la metafísica en la Investigación sobre el Entendimiento Humano de David Hume”, en: Jáuregui, C. (ed.) (2010), *Entre pensar y sentir. Estudios sobre la imaginación en la filosofía moderna*, Buenos Aires: Prometeo, pp. 145-172.
- McGinn, C., “Imagination”, en: Mclaughin, B.P., Beckermann, A. & Walter, S (eds.) (2009), *The Oxford Handbook of Philosophy of Mind*, Oxford: Clarendon Press, pp. 595-606.
<http://dx.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199262618.003.0035>
- McIver Lopes, D., “Out of sight, out of mind”, en: Kieran, M & McIver Lopes, D. (ed.) (2005), *Imagination, philosophy and the arts*, New York: Routledge, pp. 207-224.
- Nichols, S., “Introduction”, en: Nichols, S. (ed.) (2006), *The Architecture of the Imagination. New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*, New York: Oxford University Press, pp. 1-16.
<http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199275731.003.0001>
<http://dx.doi.org/10.1016/b978-008044691-2/50001-1>
- Jones, P., “Hume on the Arts and ‘The Standard of Taste’. Texts and Contexts”, en: Norton, D.F. & Taylor, J. (eds.) (2009), *The Cambridge Companion to Hume*, Cambridge: CUP, pp. 414-446.
- Prinz, J., “Emotions: Motivating Feelings”, en: Mclaughin, B.P., Beckermann, A. & Walter, S (eds.) (2009), *The Oxford Handbook of Philosophy of Mind*, Oxford: Clarendon Press, pp. 678-690.
<http://dx.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199262618.003.0040>
- Robinson, J. (2005), *Deeper than Reason. Emotions and its Role in Literature, Music, and Art*, New York: Oxford University Press.
<http://dx.doi.org/10.1093/0199263655.001.0001>
- Schmidt, C.M. (2003), *David Hume. Reason in History*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Schroeder, T. & Matheson, C., “Imagination and Emotion”, en: Nichols, S. (ed.) (2006), *The Architecture of the Imagination. New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*, New York: Oxford University Press, pp. 19-40.

<http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199275731.003.0002>